



Rostros y espacios de la austeridad en los cines ibéricos (2007-2016)

Faces and Spaces of Austerity in Iberian Cinemas (2007-2016)

IVÁN VILLARMEA ÁLVAREZ

Universidade de Santiago de Compostela, España

ivillarmea@gmail.com

Abstract: This paper aims at defining the concept of cinema of austerity, establishing its chronology and identifying its primary examples among the feature films made in the Iberian Peninsula between 2007 and 2016. These films will be discussed from a sociological, cultural and aesthetic perspective in order to analyse the representations of Iberian societies during this period. This research will particularly focus on elements such as the types of characters appearing in those movies –their human geography– and the types of spaces in which the narratives take place –their symbolic geography.

Keywords: Great Recession, Iberian Cinemas, Cinema of Austerity, Faces, Spaces.

Resumen: Este artículo pretende definir el concepto de cine de la austeridad, establecer su cronología e identificar sus principales ejemplos entre los largometrajes realizados en la Península Ibérica entre los años 2007 y 2016. Estas películas serán abordadas desde una perspectiva sociológica, cultural y estética para analizar los discursos y representaciones que desarrollan sobre las sociedades ibéricas de este periodo. En este sentido, los elementos que más interesan a esta investigación serán, en concreto, el tipo de personajes que aparecen en estas películas, entendidos como geografía humana, y el tipo de espacios en el que transcurren sus relatos, entendidos como geografía simbólica.

Palabras clave: Gran Recesión, Cines Ibéricos, Cine de la Austeridad, Rostros, Espacios.

Primera escena, exterior, día. Una persona recibe, de repente, una mala noticia: ha ocurrido algo, de forma aparentemente inexplicable, que le va a obligar, a la fuerza, a cambiar por completo su forma y estilo de vida. Puede que haya perdido su trabajo, sus ahorros o incluso su casa. Sea lo que sea, es algo que compromete su futuro a corto y medio plazo. Nada volverá a ser igual.

Segunda escena, interior, noche. La misma persona se refugia en su casa, o en la casa de algún amigo o familiar. Se siente triste, desesperada, puede que incluso se ponga a llorar. No sabe qué hacer y, de hecho, no hace nada durante bastante tiempo: se queda sentada en un sofá, o tumbada en la cama, hasta que por fin se levanta y sale del encuadre.

Dos escenas, dos momentos, dos representaciones. Primero, el *shock*, la ruptura, el inicio del relato, siempre *in media res*. A continuación, el estupor, la parálisis, la lenta resaca del después. El final, por ahora, todavía no está definido: es un final abierto.

Estas dos escenas sintetizan el relato habitual de la crisis; una crisis que, a estas alturas, ha perdido su carácter puntual para convertirse en un fenómeno perenne y sistémico. Ambas aluden, simultáneamente, a situaciones reales y a sus respectivas representaciones: se trata de algo que hemos vivido de forma directa o indirecta, a través de nuestras propias experiencias, de las de personas cercanas, o de los discursos que nos rodean desde hace casi una década. Estos discursos, de hecho, están en plena transformación, puesto que “las crisis”, como explica Yannis Stavrakakis, “perturban las representaciones dominantes, hacen que nuestro sentido de la continuidad se tambalee y generan nuevos relatos que intentan regular el vínculo social, a menudo en favor de jerarquías sociales preexistentes” (2013: 34, la traducción es mía).

La crisis, ahora, es el nuevo orden de las cosas, y sus representaciones son una buena herramienta para tratar de comprender su progresiva asimilación social y nuestra propia autoconciencia, como individuos y como sociedades, del tiempo histórico que nos ha tocado vivir. Por este motivo, este artículo pretende realizar un primer inventario, lo más exhaustivo posible, de todos aquellos largometrajes ibéricos que retratan o reflejan de alguna manera, a nivel temático o formal, los efectos y consecuencias de la crisis económica que comenzó en los años 2007-2008. Las posibilidades de análisis de estas películas son múltiples, por lo que este texto se propone, en concreto, realizar una primera definición del concepto ‘cine de la austeridad’, establecer su cronología, y explorar algunas de sus características, como el perfil sociológico de sus personajes o el significado simbólico de sus espacios.

1. DE LA CRISIS A LA AUSTERIDAD

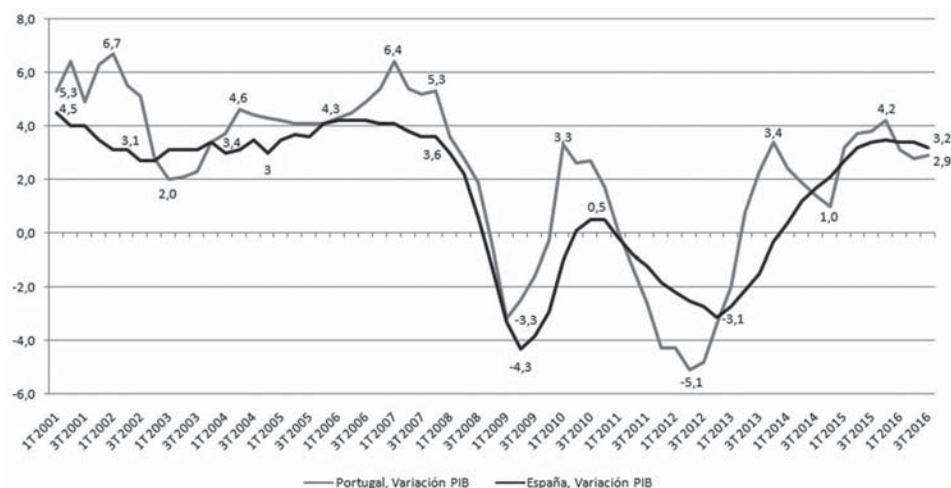
Una crisis, para Reinhart Koselleck, es “un proceso singular y acelerado en el que la acumulación de conflictos provoca la quiebra del sistema, tras la que se crea una nueva situación una vez que la crisis ha pasado” (2002: 239, la traducción es mía). El tiempo es así un factor clave en el desarrollo de cualquier crisis: se supone que estamos ante un momento pasajero de cambio y ruptura, un breve interregno entre dos estados más longevos. La crisis financiera de 2007-2008 tuvo sin duda un inicio repentino, pero su desarrollo, sin embargo, se ha alargado en el tiempo hasta dar lugar a la Gran Recesión. El motivo es que esta crisis se caracteriza, según Zygmunt Bauman y Carlo Bordoni, por “la combinación simultánea de una arriesgada apuesta económica a nivel

internacional (las causas) y las posteriores medidas tomadas para afrontarla a nivel local (los efectos)” (2014: 3, la traducción es mía). Estamos, por lo tanto, ante una crisis en dos tiempos, que se corresponden, en primer lugar, con una crisis financiera internacional provocada por el estallido de la burbuja crediticia e inmobiliaria entre los años 2007 y 2009, y en segundo lugar, con una crisis económica más profunda –la Gran Recesión– que en los países de la Unión Europea se ha visto agravada y alargada como consecuencia de la imposición de políticas de austeridad fiscal y reformas estructurales a partir del año 2010.

El impacto de estas medidas ha sido muy negativo en aquellos países periféricos que tuvieron que recurrir a un rescate financiero total o parcial, como Portugal, España, Irlanda, Grecia y Chipre. Los gobiernos de estos países fueron sometidos a la supervisión de la Troika –formada por la Comisión Europea, el Banco Central Europeo, y el Fondo Monetario Internacional–, que presionó para que se realizasen una serie de recortes en materia de protección social y oferta de servicios básicos que terminaron por reducir drásticamente los derechos sociales y laborales de la población. Esto explica, como argumentan Bauman y Bordoni, que la cura –las políticas de austeridad– esté siendo percibida como algo mucho peor que la enfermedad –la crisis financiera–, puesto que sus efectos están siendo bastante más severos para la ciudadanía (2014: 3). La crisis, por lo tanto, ya no es solo económica y no se limita a un corto periodo de tiempo. Por el contrario, hay autores, como Susan George, que hablan de crisis civilizatoria (2010); mientras que otros, como Boaventura de Sousa Santos, vinculan la crisis financiera internacional con otras crisis preexistentes, como serían, en el caso específico portugués, una crisis económica de medio plazo, debido a la falta de competitividad de la especialización sectorial de su economía en el mercado mundial, y una crisis político-cultural de largo plazo, que tiene sus raíces en “un déficit histórico en la formación de las élites políticas, económicas y sociales causado por un ciclo colonial excesivamente largo” (2014: 21, la traducción es mía).

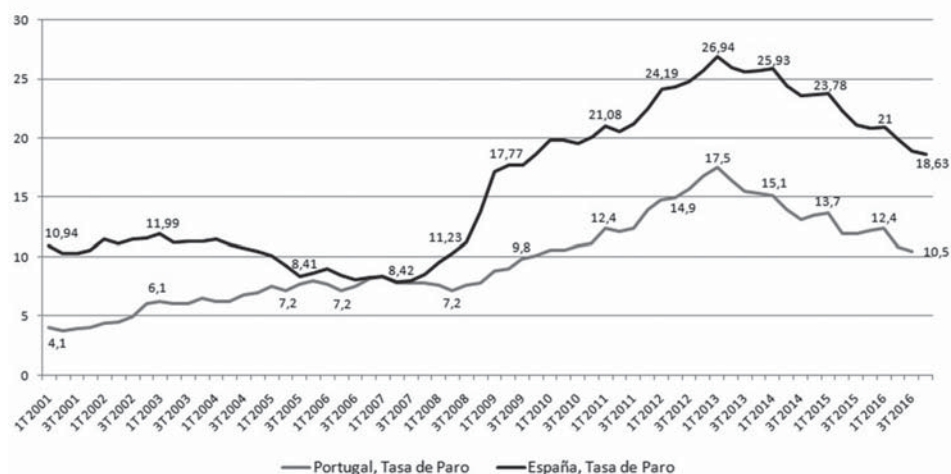
Estas circunstancias han provocado un cambio en el concepto de crisis, que ahora parece aludir, según Carlos Leone, a “un estado más o menos permanente” (2016: 22, la traducción es mía). Esta operación, sin embargo, no es casual: el término ‘crisis’, como recuerdan Bauman y Bordoni, da menos miedo que otros como ‘coyuntura’ o ‘depresión’ porque se refiere a un momento de tránsito de una condición a otra que, en principio, debería implicar un crecimiento o una mejora (2014: 3). La insistencia en seguir hablando de crisis permite así mantener la ilusión de que las cosas podrían mejorar a corto plazo, aunque los principales indicadores macroeconómicos, como la variación interanual del PIB o la tasa de desempleo [véanse gráficos 1 y 2], sugieren que esa nueva situación de la que hablaba Koselleck podría haber sido ya alcanzada en la Península Ibérica, y no parece precisamente que ahora la mayoría de la población viva mejor que antes. La crisis, en este sentido, parece haber provocado una clara involución social, agravada por el abandono de la función redistribuidora del estado con el pretexto de alcanzar el equilibrio en las cuentas públicas (Méndez/Abad/Echaves 2015: 29).

Gráfico 1: Evolución de la variación interanual del PIB en Portugal y España, 2001-2016



Fuente: Elaboración propia a partir de los datos oficiales publicados por el Instituto Nacional de Estadística de Portugal (www.ine.pt) y el Instituto Nacional de Estadística de España (www.ine.es).

Gráfico 2: Evolución de la tasa de paro en Portugal y España, 2001-2016



Fuente: Elaboración propia a partir de los datos oficiales publicados por el Instituto Nacional de Estadística de Portugal (www.ine.pt) y el Instituto Nacional de Estadística de España (www.ine.es).

Esta nueva situación, resultado de la crisis financiera y de las posteriores políticas de austeridad, ha puesto en cuestión la imagen que las sociedades ibéricas tienen de sí mismas, entendida como el conjunto de sus deseos, ficciones y autorrepresentaciones. Esta imagen se ha visto obligada a adaptarse a las circunstancias, de modo que ha iniciado un proceso de modulación –entre los años 2007 y 2010– y después de transformación –a partir de 2011– que se ha reflejado en la producción cinematográfica. Las películas realizadas durante este periodo, no obstante, rara vez tratan sobre la crisis en sí misma –si identificamos la crisis con un fenómeno puntual– sino que más bien muestran la vida en tiempos de austeridad –percibida como un estado duradero, que no se sabe cuándo va a terminar– por lo que quizás, más que de un cine de la crisis, como el que sí existe en Estados Unidos, debamos hablar de un cine ibérico de la austeridad.

2. EL CINE DE LA AUSTERIDAD

Muchos cineastas, como la catalana Mar Coll, tienen claro que “todas las películas se leen en función de la óptica que hay en ese momento, con lo cual este año todas las películas que se han hecho en España son sobre la crisis” (en Junkerjürgen 2015: 223). El cine de la austeridad, desde esta postura de máximos, estaría formado por todas las películas producidas entre 2008 y 2016 en la Península Ibérica, aunque quizás sea mejor intentar acotar un poco más este concepto. Una posible definición sería la que aparece unas líneas más arriba: el cine de la austeridad es aquel que retrata o refleja los efectos y consecuencias de la Gran Recesión a nivel temático, formal o alegórico. El ejemplo más claro son los tres volúmenes de *As Mil e Uma Noites* (Miguel Gomes, 2015), un proyecto sobre el impacto de la recesión en la vida cotidiana de los portugueses durante el tiempo en que la política económica del país estuvo supervisada por la Troika, entre mayo de 2011 y junio de 2014. La forma que adopta esta obra, compuesta por distintos episodios independientes basados en alguna noticia real, remite al contexto histórico en el que fue rodada, mientras que sus pasajes más fantasiosos, como los que protagoniza su narradora en una Bagdad imaginaria, mantienen un vínculo con el presente al reivindicar la necesidad de la ficción como defensa, resistencia, y reafirmación ante la adversidad. *As Mil e Uma Noites* es, en este sentido, un caso paradigmático de cine de la austeridad, dentro del que conviene distinguir entre las películas en las que aparece o se menciona explícitamente cualquier aspecto relacionado con la recesión y aquellas otras en las que no hay ninguna referencia directa a este proceso.

El núcleo central del cine de la austeridad estaría formado, por lo tanto, por aquellas películas que muestran los efectos de la recesión en la población y en los espacios que habita. Son películas que intentan establecer un relato de la crisis –*Terrados* (Demian Sabini, 2011), *Os fenómenos* (Alfonso Zarauza, 2014), *Vida Activa* (Susana Nobre, 2014), etc.– o bien obras en las que la recesión funciona como motor creativo que desencadena y acompaña su propio desarrollo –*Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014), *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014), *As Mil e Uma Noites*, etc.– así como dia-

rios filmados que documentan el espíritu de la época –*Mapa* (Elías León Siminiani, 2012), *E Agora? Lembra-me* (Joaquim Pinto, 2013), *Ingen ko på isen* (*No Cow on the Ice*, Eloy Domínguez Serén, 2015).

Un segundo grupo, dentro de las películas en las que hay alguna mención explícita a la recesión, estaría compuesto por aquellos títulos que la utilizan como excusa para anclar sus relatos en el presente histórico, a pesar de que podrían transcurrir en cualquier otra época. La diversidad en este bloque es notable, porque puede incluir tanto productos industriales –desde astracanadas como *Torrente 4. Lethal Crisis* (Santiago Segura, 2011) a *thrillers* como *Cien años de perdón* (Daniel Calparsovo, 2016), pasando por *dramedias* costumbristas como *Os Gatos não Têm Vertigens* (António Pedro Vasconcelos, 2014)– como también producciones independientes realizadas con pocos medios y vocación autoral, como *Los exiliados románticos* (Jonás Trueba, 2015) o *Madrid Above the Moon* (Miguel Santesmases, 2016).

Muchas otras películas realizadas en estos años, aunque no aludan directamente a la recesión, deben ser también consideradas como parte del cine de la austeridad por su capacidad para capturar el estado de ánimo y el clima social de la época. Este tipo de obras, como *La herida* (Fernando Franco, 2013), *Cavalo Dinheiro* (Pedro Costa, 2014) o *Montanha* (João Salaviza, 2015), establecen una identificación alegórica entre conflictos personales y colectivos, utilizando los problemas emocionales de sus personajes para expresar indirectamente las tensiones internas que la recesión está provocando en la sociedad. *A puerta fría* (Xavi Puebla, 2012), por ejemplo, describe los esfuerzos de un vendedor de productos electrónicos para adaptarse a los nuevos tiempos. Su situación es común a la de muchos trabajadores mayores de cincuenta años, por lo que su historia es atemporal, aunque el hecho de haber sido rodada en este preciso momento histórico permite reconocer en su angustia un reflejo de la de muchos de sus colegas reales contemporáneos. La crisis de este personaje puede ser interpretada, por lo tanto, como una alegoría del endurecimiento generalizado de las condiciones de trabajo durante la recesión, que muchas veces presenta la precarización como única alternativa al despido y el desempleo.

Otras películas, por último, integran el impacto de la recesión en su propio proceso creativo a través de nuevos sistemas de producción y financiación que surgen como alternativa a la contracción de la industria cinematográfica. Muchos cineastas jóvenes y no tan jóvenes se han lanzado a hacer películas de bajo presupuesto aprovechando las posibilidades técnicas y las ventajas económicas del cine digital, si bien esta forma de trabajo bajo mínimos ni les satisface ni les garantiza ningún tipo de continuidad profesional (Juan Cavestany en García Cabeza/Gómez Viñas 2014, Pablo Hernando en Cobo-Durán/Fernández Pichel/Hermida 2016: 154). El recurso al llamado Cine *Low Cost* es así una estrategia de supervivencia, una fórmula para evitar la lentitud de la industria y seguir haciendo cine sin grandes medios ni apenas financiación (Juan Cavestany en García Cabeza/Gómez Viñas 2014, Carlo Padial en Romero Suárez 2016). Estas películas, por lo tanto, son austeras en un doble sentido, porque retratan su tiempo histórico –el tiempo de la austeridad– desde una pobreza asumida que, en algunos casos, les ha permitido hacer de la necesidad virtud. En ellas, “la crisis

cinematográfica”, como argumentan Miqui Otero y Desirée de Fez, “se mueve en paralelo a la socio-económica, con lo que la empatía del espectador con el discurso de los creadores es mayor” (2015).

Algunos títulos que se podrían enmarcar dentro del Cine *Low Cost* serían *Mi loco Erasmus* (Carlo Padial, 2012), *Gente en sitios* (Juan Cavestany, 2013) o *Berserker* (Pablo Hernando, 2015), así como una obra tan excepcional como *A Última Vez Que Vi Macau* (João Rui Guerra da Mata y João Pedro Rodrigues, 2012), en la que el registro documental convive, en las mismas imágenes, con la autoficción, el cine de género y la reescritura posmoderna. Este grupo se podría completar con producciones financiadas a través de micromecenazgo, como *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013), así como con ciertos trabajos metacinematográficos surgidos del entorno cinéfilo, como el manifiesto *Ó Marquês, Anda Cá Abaixo Outra Vez!* (João Viana, 2013). Todas estas películas están “hechas con más amor por el cine que euros en el presupuesto”, como dice Brais Romero Suárez (2015), aunque algunas han sido capaces de desarrollar ideas formales, estéticas o narrativas especialmente innovadoras.

3. UNA CRONOLOGÍA EN DOS TEMPOS

La Gran Recesión es un proceso complejo compuesto por varias fases. Los geógrafos Ricardo Méndez, Luis D. Abad y Carlos Echaves advierten de la necesidad de “distinguir lo que fueron impactos de la crisis financiera e inmobiliaria de aquellos otros provocados por las respuestas dadas a la misma desde las instituciones internacionales y los sucesivos gobiernos” (2015: 13). Por este motivo, afirman que existe “una *geografía de la crisis* y una *geografía de la austeridad*”, identificadas con diferentes territorios y, sobre todo, con diferentes periodos: la primera fase del proceso, acotada a los años 2006-2009, se corresponde con la crisis financiera e inmobiliaria, mientras que la segunda, datada entre 2009 y 2013, se caracteriza por la propagación de los efectos negativos de las políticas de austeridad (Méndez/Abad/Echaves 2015: 13, 273-275). Esta división en dos tiempos puede aplicarse también al cine para explicar, por una parte, la ausencia de películas sobre la fase inicial de este proceso, y por otra, su proliferación a partir del año 2011, cuando la recesión ya afectaba a un porcentaje muy elevado de la población. El motivo, por lo tanto, de que casi no haya películas sobre la crisis en los cines ibéricos no solo tiene que ver con la lentitud de la industria cinematográfica, que necesita varios años para desarrollar un proyecto, sino también con el hecho de que los cineastas solo llegaron a ser conscientes de la magnitud y relevancia de este proceso cuando la crisis ya había dado lugar a la Gran Recesión.

3.1. Ausencia (2007-2011)

La primera fase del cine de la austeridad sería una fase de ausencia en la que aparecen algunas películas que se pueden interpretar como premoniciones del cambio de ciclo

económico. Estos trabajos llaman la atención sobre los excesos del modelo productivo anterior a la crisis, basado en el endeudamiento, el monocultivo de determinados sectores, como la construcción, y la baja cualificación de una fuerza de trabajo ya por aquel entonces bastante precarizada y explotada. Algunas de estas obras serían las ficciones *Concursante* (Rodrigo Cortés, 2007), *Entre os Dedos* (Tiago Guedes y Frederico Serra, 2008) o *Biutiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010), el documental *Mercado de futuros* (Mercedes Álvarez, 2011) o la serie televisiva *Crematorio* (Jorge Sánchez Cabezudo, 2011), que introduce también el tema de la corrupción.

Concursante, visto retrospectivamente, es un título que ya alertaba del estallido de la burbuja crediticia antes incluso de que este se produjese. El tono histérico de su relato, aparentemente desorganizado, así como su exuberante puesta en escena, llena de efectos superfluos, resultan muy apropiados, por su carácter excesivo, para denunciar el lado oscuro del efecto riqueza: *Concursante* advertía así a los espectadores de los riesgos que implica vivir en una economía financiada basada en el endeudamiento continuo, puesto que en realidad esa deuda funciona como un mecanismo de extracción de renta (Lazzarato 2012: 29) y dominación social (Stavrakakis 2013: 34) dentro de una lógica de acumulación por desposesión (Harvey 2012).

El documental *Ruínas* (Manuel Mozos, 2009), por su parte, es otro caso interesante de premonición, puesto que alude de forma alegórica al problema del presente portugués –la combinación de esas tres crisis simultáneas de las que habla Boaventura de Sousa Santos (2014: 21-22)– a través de imágenes de espacios abandonados asociados con una modernidad incompleta. La película representa estos espacios a través de un dispositivo que combina una puesta en escena observacional con un comentario performativo. El resultado es un retrato de un país dominado por sus propios fantasmas, que impiden que el presente se distancie de esos pasados fosilizados en el tiempo. La película establece así un vínculo entre el problema del presente y el problema del pasado, que Santos define de la siguiente forma:

El conjunto de representaciones sobre las condiciones históricas que en una determinada sociedad explican las deficiencias del presente, formuladas como atrasos en relación al presente de los países más desarrollados, y que, por su duración histórica, hacen prever dificultades en la superación de esas deficiencias en un futuro próximo (2014: 37, la traducción es mía).

Las imágenes de *Ruínas* insisten, como también hacían las de otro documental portugués anterior, *Slightly Smaller Than Indiana* (Daniel Blaufuks, 2006), en lo que Santos llama “exceso de diagnóstico”: “la reiteración de las mismas razones para explicar el retraso en muchos y diferentes tiempos y contextos históricos” (2014: 38, la traducción es mía). Según esta interpretación, el discurso de *Ruínas* funcionaría como una especie de *memento mori* dirigido a la sociedad portuguesa del nuevo siglo para recordarle la fugacidad del crecimiento económico y la fragilidad del efecto riqueza, una advertencia que, por desgracia, resultó tan oportuna como profética.

3.2. Presencia (2011-2016)

El año 2011 supone un punto de inflexión en el cine de la austeridad, puesto que es cuando comienzan a aparecer las primeras películas en las que la recesión se representa de forma explícita, ya sea ocupando un lugar central en la trama, manifestándose en sus márgenes o apareciendo como una mera anécdota. Podemos intentar agrupar todos los títulos producidos a partir de este momento que reflejan de una forma u otra la recesión en cuatro grandes bloques, organizados del menor al mayor grado de presencia de este tema en las imágenes. Este apartado pretende ser por lo tanto un inventario de casos de estudio lo más sistemático y exhaustivo posible –el artículo identifica, en concreto, hasta sesenta y siete casos de estudio, contando los títulos ya mencionados en el apartado anterior– aunque debido al volumen de obras producidas durante estos años este inventario resultará todavía parcial e incompleto.

3.2.1 La recesión como excusa

El primer bloque incluye aquellas películas que se refieren a la recesión de forma tangencial y anecdótica para anclar sus relatos en el presente, como se decía más arriba. Estos trabajos no tienen mucho que decir sobre este proceso, pero las alusiones que realizan a la coyuntura socio-económica, aunque sean oportunistas, confirman la ubicuidad de la recesión como tema de debate público en la primera mitad de esta década. Este grupo estaría formado por una decena de títulos, algunos ya mencionados –*Torrente 4*, *Lethal Crisis*, *Os Gatos não Têm Vertigens*, *Los exiliados románticos*, *Cien años de perdón*, *Madrid Above the Moon*– y otros que conviene añadir ahora: *La chispa de la vida* (Álex de la Iglesia, 2011), *Ayer no termina nunca* (Isabel Coixet, 2013), *Las brujas de Zugarramurdi* (Álex de la Iglesia, 2013), *El desconocido* (Dani de la Torre, 2015) y *La punta del iceberg* (David Cánovas, 2016).

Los casos de *Ayer no termina nunca* y *El desconocido* merecen un breve comentario. El primero es un relato de crisis de pareja, o más exactamente, de ajuste de cuentas en una antigua pareja, que transcurre en un futuro cercano en el que la recesión no ha hecho más que empeorar. El diálogo que mantienen los personajes a lo largo del metraje podría ser atemporal –el detonante de su crisis de pareja fue la muerte de su hijo– pero la película procura siempre relacionar este conflicto, de manera un poco forzada, con la recesión –la muerte del hijo se habría producido por una negligencia hospitalaria consecuencia de los recortes en sanidad. *El desconocido*, por su parte, es un *thriller* en el que el director de una sucursal bancaria, responsable de la venta de productos financieros de alto riesgo a sus clientes, sufre el acoso de una de las personas damnificadas por sus malas prácticas. Muchos espectadores reconocerán una alusión al fraude de las acciones preferentes en esta sinopsis, pero la película nunca desarrolla este tema, sino que lo utiliza como motivación para justificar la venganza de un personaje –el desconocido– sobre otro –el director de la sucursal bancaria. La referencia a las preferentes establece así la causalidad de una película *high-concept* en la que lo

importante es mantener a un personaje atrapado en su coche durante todo el metraje, desplazándose por distintos lugares de una ciudad –Coruña, en este caso– bajo la amenaza de una muerte inminente.

3.2.2. La recesión como trasfondo

El segundo bloque reúne todos los títulos en los que la recesión aparece como trasfondo de sus respectivos relatos: un contexto a veces difuso pero siempre inevitable con el que los personajes están obligados a convivir. La recesión no es el tema de estos trabajos, pero su presencia es constante a través de todo tipo de referencias verbales y visuales, casi siempre en segundo plano, que ayudan a caracterizar a los personajes y a articular el discurso de estas películas. *A Espada e a Rosa* (João Nicolau, 2010) sería quizás la primera obra de este perfil: toda su primera parte, antes de que su protagonista se embarque hacia la aventura junto a una improbable banda de piratas contemporáneos, supone un buen retrato de la parálisis vital que sufre la *geração à rasca* portuguesa, una juventud atrapada en la abulia y condenada al desclasamiento pese a contar con una elevada formación y un sólido apoyo familiar.

Muchas de las películas que se pueden enmarcar en este bloque ya han sido mencionadas, como las ficciones *A puerta fría*, *Mi loco Erasmus*, *Gente en sitios* y *Berserker*, o los diarios filmados *Mapa*, *E Agora? Lembra-me* e *Ingen ko på isen*. Los casos de estudio identificados en este bloque ascienden, sin embargo, hasta los veinte títulos, por lo que debemos ampliar esta lista con las ficciones *Tabu* (Miguel Gomes, 2012), *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013), *Los chicos del puerto* (Alberto Morais, 2013), *10.000 Km* (Carlos Marques-Marcet, 2014) y *Las altas presiones* (Ángel Santos, 2014), así como con algunos documentales que exploran la desaparición de empleos y espacios vinculados al sector industrial –[NO-RES] *vida i mort d'un espai en tres actes* (Xavier Artigas, 2011), *Vidros Partidos* (Víctor Erice, 2012) o *Revolução Industrial* (Tiago Hespanha y Frederico Lopo, 2014)– y otros de temática abiertamente política –*Vidaextra* (Ramiro Ledo, 2013), *Remine. El último movimiento obrero* (Marcos M. Merino, 2014), *Informe general II. El nuevo rapto de Europa* (Pere Portabella, 2015) y todos los trabajos relacionados con el Movimiento 15-M, que se tratan en otro artículo de este dossier. Mención aparte merece el documental portugués *A Cidade e as Trocas* (Luísa Homem y Pedro Pinho, 2014), que podría incluirse en este bloque pese a estar filmado en Cabo Verde, porque contrasta las actividades cotidianas de los habitantes de estas islas, asociadas todavía con un estilo de vida tradicional, con la irrupción de un modelo de negocio bien conocido en la Península Ibérica: la alianza entre los sectores de la construcción y el turismo.

3.2.3. La recesión como relato

El tercer bloque resulta mucho más específico, puesto que consta de aquellas películas que, esta vez sí, no solo tienen la recesión como tema central, sino que además desa-

rollan relatos que tratan de explicar su incidencia en distintos sectores de la economía y la población. Tomemos, por ejemplo, el caso de la construcción, uno de los sectores más afectados por este proceso y en el que se produce, de hecho, la propia crisis: podemos encontrar su gran relato de auge y caída en la ficción *Os fenómenos*, pero también, de forma más alegórica y concentrada en un único espacio, en el documental *Edificio España* (Víctor Moreno, 2012). Antes, sin embargo, las dos primeras ficciones que intentaron explicar qué estaba pasando fueron *Cinco metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011), que cuenta la historia de una pareja joven víctima del estallido de la burbuja crediticia e inmobiliaria, y *Terrados*, que aborda el aumento del paro entre las clases medias urbanas con formación superior. Otro título que establece un relato sobre el desempleo es el documental portugués *Vida Activa*, en el que su directora, Susana Nobre, registró su propio trabajo como técnica de empleo en un centro de formación profesional de la periferia lisboeta. El resultado es un intenso retrato colectivo, compuesto por varias decenas de historias de vida, que describe con rigor y empatía el perfil sociológico del parado portugués: una persona de mediana edad –más mujeres que hombres– con pocos estudios y dos o tres décadas de experiencia en trabajos de baja cualificación en la industria y los servicios. Por último, el documental *En tierra extraña* (Iciar Bollain, 2014) propone otro relato/retrato colectivo basado en una serie de entrevistas con distintos miembros de la comunidad española en Edimburgo, una pequeña muestra de la nueva oleada migratoria provocada por la falta de oportunidades vitales y profesionales durante la recesión.

3.2.4. La recesión como motor creativo

El cuarto bloque, por último, concentra aquellas películas que presentan historias en las que todo ocurre por influencia directa de los problemas de carencia y necesidad de dinero derivados de la recesión, que funciona por consiguiente como desencadenante de la acción. Los primeros trabajos que presentan estas características aparecen en 2012 –*El mundo es nuestro* (Alfonso Sánchez, 2012), *Gebo et l'ombre* (Manoel de Oliveira, 2012)– pero será a partir de 2013, justo después del peor momento de la recesión [véanse gráficos 1 y 2], cuando este tipo de películas se generalicen. El inventario de casos de estudio se eleva en este bloque a veintitrés películas –veinticinco, si contamos las tres partes de *As Mil e Uma Noites*– entre las que destacan aquellas que proponen un abordaje transversal de la recesión, presentando una gran variedad de personajes afectados y situaciones causadas por este proceso, como las mencionadas *El mundo es nuestro* y *As Mil e Uma Noites*, la ficción coral *Murieron por encima de sus posibilidades* (Isaki Lacuesta, 2014) o el documental, en parte ficcionado, *País de todo a 100* (Pablo Llorca, 2014).

Otros títulos adscritos a este bloque, como *Magical Girl* y *Somos gente honrada* (Alejandro Marzoa, 2013), plantean un inquietante nexo entre desempleo y delincuencia, mientras que otros vinculan el desempleo con los desahucios –*El triste olor de la carne* (Cristóbal Arteaga, 2013), *Las aventuras de Moriana* (David Perea y Luis Soravilla,

2015), *La Granja del Pas* (Silvia Munt, 2015), *Techo y comida* (Juan Miguel del Castillo, 2015), *Cerca de tu casa* (Eduard Cortés, 2016)– o con la emigración –*Hermosa juventud*, *Más allá de la noche* (Rafael Hernández de Dios, 2014), *Año cero* (Mario Jara, 2015), *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015), *A Cidade Onde Envelheço* (Marília Rocha, 2016) o la parte sevillana del documental suizo *Europe, She Loves* (Jann Gassmann, 2016). Se puede incluir también aquí los trabajos que denuncian la corrupción política –*B* (David Ilundain, 2015), *Justicia* (Ignacio Estaregui, 2014)– o las propias dificultades económicas del sector cinematográfico –*Ó Marquês, Anda Cá Abaixo Outra Vez!*, *Ilusión* (Daniel Castro, 2013)– así como las alegorías históricas que hablan del presente desde el pasado –*Gebo et l'ombre*, *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)–.

Algunas películas producidas en 2016, sin embargo, podrían estar introduciendo un enfoque post-crisis que ya se escaparía de este bloque, puesto que sus relatos sugieren una aceptación tácita de que algunos efectos de la recesión son poco menos que irreversibles, por lo que debemos aprender a convivir con ellos. El caso más sintomático es *La mano invisible* (David Macián, 2016), una adaptación de la novela homónima de Isaac Rosa que propone una reflexión bastante amarga sobre el mundo laboral, en el que la precariedad y la explotación han sido asimiladas como un elemento substancial al trabajo por parte de los trabajadores, que se muestran profundamente insolidarios entre sí. *El olivo* (Icíar Bollaín, 2016), a su vez, adopta la perspectiva de la generación que entra ahora en el mercado laboral: la de aquellas personas que vivieron su infancia durante la época de la burbuja crediticia e inmobiliaria y después su adolescencia durante la crisis y el inicio de la recesión, de modo que no son responsables de estos procesos pero sí víctimas de sus consecuencias. La película plantea la toma de conciencia política de esta generación, aunque antes también muestra su ignorancia de las dinámicas sociales –como el endeudamiento o las prácticas corruptas ligadas a la especulación inmobiliaria– que han llevado a esa situación. *La mano invisible* y *El olivo* presentan así algunas de las características de la sociedad que ha surgido de la crisis desde actitudes opuestas –pesimismo resignado en la primera, optimismo ingenuo en la segunda– en un primer intento de pensar qué puede ocurrir a partir de ahora.

4. ROSTROS DE LA AUSTERIDAD

El cine de la austeridad no se preocupa tanto por las causas de la recesión como por sus consecuencias, prestando especial atención a las múltiples formas en las que este proceso afecta a las personas y a los espacios que habitan. Puede decirse así que el cine de la austeridad es un cine de ‘gente en sitios’ que, al igual que la película homónima de Juan Cavestany, trata de corregir los desequilibrios internos que existen en términos de representación dentro del audiovisual ibérico. La atención prioritaria a las consecuencias de este proceso implica que los rostros del cine de la austeridad son, ante todo, los de sus víctimas: los desempleados, los precarizados, los emigrados y los desahuciados. Dar visibilidad a estos colectivos permite, en primer lugar, hablar de los miedos inherentes

a esta época —a la pobreza, al paro, al desahucio, a la expulsión del país, etc.— como primer paso para afrontarlos. Estos miedos, sin embargo, son el resultado de un largo proceso de individualización de la responsabilidad y la culpa que llevaba varias décadas fraguándose cuando llegó la crisis (Bauman 2002: 158, Observatorio Metropolitano 2011: 107, Stavrakakis 2013: 35-36). Ante esta dinámica, que mina cualquier sentimiento de objetivo común, el cine de la austeridad aspira a restablecer una parte de los vínculos sociales perdidos mediante una estrategia de identificación interclasista entre el espectador y los personajes representados, caracterizados casi siempre como personas comunes en las que el público se puede reconocer. El problema, sin embargo, es que priorizar la representación de las víctimas contribuye indirectamente a mantener en el anonimato a los miembros de las élites económicas que han visto reforzada su posición hegemónica en la jerarquía social y laboral gracias a la recesión. Este grupo solo aparece representado a través de personajes que se pueden asimilar a la figura del ángel caído, como los empresarios, banqueros o políticos corruptos que exoneran con su culpa individual la responsabilidad de su clase en el mantenimiento de un sistema que canaliza los efectos de la crisis hacia abajo, hacia los sectores más vulnerables de la población.

Los desempleados han sido un colectivo especialmente estigmatizado por el discurso neoliberal, que los considera unos parásitos sociales que no se esfuerzan suficiente para encontrar un nuevo empleo. Este colectivo, sin embargo, debe enfrentarse a un mercado laboral flexible e inestable en donde los contratos fijos están siendo reemplazados por otros temporales que no ofrecen ninguna garantía de estabilidad: “En el mundo del desempleo estructural”, escribe Bauman, “nadie puede sentirse verdaderamente seguro. (...) No existen tampoco habilidades ni experiencias que, una vez adquiridas, garanticen la obtención de un empleo, y en el caso de obtenerlo, este no resulta ser duradero” (2002: 171). En estas circunstancias, la amenaza del paro fomenta la docilidad de los trabajadores, por lo que la existencia de un número elevado de desempleados puede beneficiar a los intereses neoliberales mientras no se alcancen niveles desproporcionados como los de 2009-2016: en el primer trimestre de 2013, el peor de este periodo, llegó a haber hasta 926.800 parados en Portugal y 6.278.200 en España.

Estos volúmenes explican la abundancia de personajes desempleados en el cine de la austeridad, que aparecen en un mínimo de veinticuatro casos de estudio. Algunos pierden su empleo nada más empezar el relato, como los protagonistas de *Entre os Dedos*, *Mapa* y *Las aventuras de Moriana*, mientras que otros lo harán hacia el final, como los de *Cinco metros cuadrados* y *Os fenómenos*. El personaje que interpreta Lola Dueñas en esta película llega a la cuadrilla buscando empleo, un proceso que también podemos ver en uno de los fragmentos de *Gente en sitios* y en una de las primeras secuencias de *La chispa de la vida*. Los personajes jóvenes suelen entrar y salir de distintos trabajos precarios durante el metraje —*Hermosa juventud*, *Techo y comida*, *Europe*, *She Loves*— mientras que los parados de larga duración no tienen muchas más alternativas que mejorar su formación —*Vida Activa*— o iniciar alguna experiencia de autoempleo, normalmente condenado al fracaso —*Ilusión*, *Somos gente honrada*, *Las aventuras de Moriana*—.

El desempleo aparece retratado en casi todas estas películas como una situación permanente que condiciona la vida cotidiana de los personajes, como ocurría en *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002), un trabajo realizado durante la fase de bonanza económica que describía otro perfil de desempleado, asociado con la reconversión industrial. Algunos títulos realizan una lectura positiva de esta situación, describiéndola como una oportunidad para explorar la libertad personal –*Terrados, Mapa, Madrid Above the Moon*– o para estrechar lazos comunitarios –*Terrados, As Mil e Uma Noites, La Granja del Pas, Las aventuras de Moriana*– aunque las lecturas negativas suelen ser más abundantes: lo habitual es que se describa el desempleo como una fase de parálisis y desorientación vital –*Entre os Dedos, Cinco metros cuadrados, Justi&Cia, Más allá de la noche, Año cero, Madrid Above the Moon*– en la que se producen conflictos familiares –*Entre os Dedos*– y sobre todo de pareja –*Cinco metros cuadrados, Ilusión, Hermosa juventud, Año cero, Europe, She Loves*. Dentro de los hogares, los personajes masculinos suelen experimentar pérdida de autoestima al perder su rol tradicional como proveedores de renta –*Entre os Dedos, Cinco metros cuadrados, La chispa de la vida, Somos gente honrada, Año cero*– mientras que las mujeres, cuando son jóvenes, son las que emprenden el camino de la emigración –*Hermosa juventud, Año cero, Europe, She Loves*. La desesperación ante la falta de empleo degenera a veces en violencia machista –*Entre os Dedos*– o en actividades ilegales que no parecen propias de los personajes: atracos en *El mundo es nuestro* y *Las brujas de Zugarramurdi*, secuestros en *Cinco metros cuadrados* y *Justi&Cia*, venta de drogas en *Somos gente honrada* y *Más allá de la noche*, chantaje en *Magical Girl*, robo en *Las aventuras de Moriana*, y una combinación de secuestro, tortura y asesinatos en *Murieron por encima de sus posibilidades*.

Los personajes que trabajan no parecen tampoco muy satisfechos con sus respectivos empleos. Los que están en peor situación son los explotados –los inmigrantes ilegales de *Biutiful*, los no-actores de *La mano invisible*– y los que se dedican a trabajos alimenticios que rara vez les interesan –*Entre os Dedos, Mi loco Erasmus, El olivo, Cerca de tu casa, Europe, She Loves*. Los trabajadores creativos no están mucho mejor, puesto que la mayoría viven encerrados en sus casas sin demasiado contacto con el mundo exterior, como la fotógrafa de *10.000 Km*, el escritor de *Berserker* y, en menor medida, los personajes de *Los ilusos* y *Las altas presiones*. Aquellos profesionales en teoría mejor formados, como el profesor asociado de *Concursante* o la traductora de *Ayer no termina nunca*, se encuentran en una situación claramente precarizada, de la que intentan escapar a toda costa los vendedores de *A puerta fría* y los oficinistas de *La punta del iceberg* mediante prácticas más allá de lo tolerable. El sindicalista que interpreta Carmelo Gómez en esta última película es incapaz de revertir esa situación, quizás porque las luchas sindicales en tiempos de austeridad –*As Mil e Uma Noites, Remine. El último movimiento obrero*– han perdido su capacidad de presión sobre el capital global.

La decisión de emigrar resulta, en este contexto, un impulso natural, si bien pocas veces deseado. Los destinos más habituales siguen siendo América –Los Ángeles en *10.000 Km*, Belo Horizonte en *A Cidade Onde Envelheço*– o Gran Bretaña –Londres en *Más allá de la noche*, Edimburgo en *En tierra extraña*– pero sobre todo Alemania:

allí reside el personaje interpretado por Javier Cámara en *Ayer no termina nunca*, y hacia allí se dirigen los amigos de *Perdiendo el norte* y las coprotagonistas femeninas de *Hermosa juventud*, *Año cero* y *Europe, She Loves*, una lista que se podría ampliar con el personaje que interpreta Laia Costa en la película alemana *Victoria* (Sebastian Schipper, 2015).

¿Por qué Alemania? Un factor es que Alemania ha colonizado el imaginario migratorio español desde los tiempos de *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971), mientras que Francia ocupa ese mismo lugar en el imaginario migratorio portugués, como se puede deducir del hecho de que la película francesa *La cage dorée* (Rubén Alves, 2013), protagonizada por una familia portuguesa residente en París, fuese la película más vista en Portugal en el año 2013. Otra posible explicación tiene que ver con el perfil de la economía alemana, que todavía mantiene una fuerte base industrial y una clara tendencia exportadora, dos factores que le han ayudado a salir de la recesión ya a finales de 2009. Alemania y Francia son así los destinos prioritarios de la emigración ibérica, aunque las personas, en realidad, emigran en función de sus redes sociales: la causa de que el cineasta gallego Eloy Domínguez Serén abandone la península en *Ingenko på isen* es la falta de oportunidades laborales, pero su motivación para dirigirse a Suecia fue seguir a su pareja hasta su ciudad natal, Estocolmo.

Muchas de las personas que salieron de la península durante la recesión eran las mismas que habían llegado pocos años antes. Los inmigrantes son, sin embargo, un colectivo infrarrepresentado en el cine de la austeridad, sobre todo en el caso español. No parece casual, sin ir más lejos, que dos de las películas que abordaron este tema con mayor naturalidad en los primeros años de la recesión fuesen dirigidas por cineastas latinoamericanos: *Rabia* (2009), del ecuatoriano Sebastián Cordero, y *Biutiful*, del mexicano Alejandro González Iñárritu. Más allá de caricaturas estereotipadas, como la que se realiza en *Torrente 4. Lethal Crisis*, la figura del trabajador inmigrante apenas aparece de forma testimonial en algunas películas, como *Os fenómenos* y *La mano invisible*. El caso de *Edificio España* es especialmente desafortunado, puesto que pese a la ubicuidad de obreros extranjeros en el interior del encuadre, ninguno de ellos llega a ser nunca desarrollado como personaje. El caso portugués, por el contrario, es muy distinto debido al carácter poscolonial de su sociedad, que ha facilitado que los inmigrantes y sus descendientes tengan una mayor visibilidad cinematográfica: el compromiso de Pedro Costa con la comunidad luso-cabo-verdiana de As Fontainhas es sin duda un ejemplo paradigmático que continúa vigente en estos años con *Cavalo Dinheiro*, mientras que otros cineastas como Miguel Gomes no han dudado en incluir personajes de origen extranjero en sus últimos trabajos, como Santa en *Tabu* o Floresta Quente en *As Mil e Uma Noites*.

Una de las pocas películas en la que se normaliza la presencia de inmigrantes en el estado español es *La Granja del Pas*, un documental observacional sobre las reuniones semanales de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH) en una antigua masía recuperada de Sabadell. La actriz y directora catalana Silvia Munt filma allí tanto las asambleas abiertas a las que acude todo tipo de personas a pedir ayuda como una se-

rie de entrevistas con ciudadanos españoles y extranjeros que explican sus respectivos casos. Sus relatos señalan que lo peor de su situación no es perder la propiedad de sus casas, sino haber arrastrado a otros en el proceso –los avalistas de su hipoteca, muchas veces familiares cercanos– y continuar aun así teniendo una deuda con el banco incluso después de haber sido expulsados de sus casas. Las cifras, de nuevo, son dramáticas: según datos del Consejo General del Poder Judicial, se realizaron 523.740 ejecuciones hipotecarias dentro del territorio español entre los años 2006 y 2013, y todavía quedaban 214.456 pendientes a finales de 2013.

Varias ficciones han representado el momento exacto del desahucio, ya sea como punto de partida del relato –*Cerca de tu casa*, *Las aventuras de Moriana* o el cortometraje portugués *Rampa* (Margarida Lucas, 2015)– o bien como desenlace –*El triste olor de la carne* y *Techo y comida*, siendo esta última una de las pocas que trata sobre el desahucio de un alquiler. *El triste olor de la carne* plantea incluso el desahucio como giro final de su trama, como también ocurre, de otra forma, en *Madrid Above the Moon*, en la que el protagonista revela hacia el final del metraje su triste historia: chico conoce a chica, compran casa, se quedan en paro, pierden la casa y finalmente se separan. Esta historia resume la experiencia de muchas otras parejas reales o cinematográficas, como la que interpretan Malena Alterio y Fernando Tejero en *Cinco metros cuadrados*, que ni siquiera llegan a instalarse en el piso que compran sobre plano: la construcción del edificio se quedará paralizada cuando apenas sea un esqueleto de hormigón, condenado a ser demolido sin que los compradores consigan recuperar todo el dinero invertido.

Los sistemas de provisión residencial dominantes, que priman la compra de vivienda frente al alquiler, han contribuido a retrasar los procesos de emancipación juvenil y, por consiguiente, la formación de pareja y familia (Méndez/Abad/Echaves 2015: 162-163). El cine ha reflejado este bloqueo entre los jóvenes atrapados en casa de sus padres –*A Espada e a Rosa*, *Mi loco Erasmus*, *Hermosa juventud*, *Europe*, *She Loves*– y los que se ven obligados a volver –*Cinco metros cuadrados*, *Cerca de tu casa*– aunque muy pocos son estrictamente “ninis”, jóvenes que ni estudian ni trabajan: quizás solo el personaje interpretado por João Jesus en *Os Gatos não Têm Vertigens* –aunque su situación cambia al final del metraje– porque las protagonistas de *Hermosa juventud*, *Techo y comida* y *Europe*, *She Loves* sí trabajan cuando pueden. La emigración, como ya se ha dicho, se perfila como una de las pocas alternativas para los jóvenes, ya sean veinteañeros –*Hermosa juventud*, *En tierra extraña*, *Ingen ko på isen*, *A Cidade Onde Envelheço*, *Europe*, *She Loves*– o treintañeros –*10.000 Km*, *Perdiendo el norte*. Los que se quedan atrás, por el contrario, son representados como personajes desorientados –*A Espada e a Rosa*, *Terrados*, *Año cero*– o deprimidos –*Las altas presiones*, *Más allá de la noche*– con una peligrosa tendencia a encerrarse en sí mismos y en sus propias quimeras –*Mi loco Erasmus*, *Ilusión*, *Berserker*. Los únicos que parecen escapar a este estado de ánimo son los protagonistas de *Los ilusos* y *El olivo*, anestesiados, respectivamente, por sus ensoñaciones románticas o reivindicativas.

El reverso de estos personajes desempleados, precarizados, emigrados o desahuciados son los empresarios, banqueros o políticos que, antes de la crisis, aprovechaban su posición de poder en beneficio propio. Una figura habitual es el constructor que

estafa a sus clientes –*Cinco metros cuadrados*– o que no da de alta a sus trabajadores y, en consecuencia, no declara sus salarios –*Entre os Dedos*, *Biutiful*, *Os fenómenos*–. Otro perfil común es el del empresario aparentemente respetable envuelto en negocios turbios –*Crematorio*, *Somos gente honrada*– y por supuesto el del político corrupto a mayor o menor escala –*Cinco metros cuadrados*, *Justi&Cia*, *B*, *Cien años de perdón*, *El olivo*– que puede incluso volver del pasado, como el exdirector de la Guardia Civil Luis Roldán en *El hombre de las mil caras* (Alberto Rodríguez, 2016).

El sector financiero, con todo, es probablemente el más denostado ya desde *Concursante*, hasta el punto de que sus rostros más visibles –los directores y directoras de sucursales bancarias: nótese aquí la igualdad de género– suelen ser caracterizados como villanos de la función –*El mundo es nuestro*, *El desconocido*, *Cien años de perdón*, *Cerca de tu casa*–. El rencor hacia estos personajes puede desencadenar la venganza de las víctimas –*Cinco metros cuadrados*, *Murieron por encima de sus posibilidades*, *El desconocido*–, acompañada muchas veces por su ridiculización –*El mundo es nuestro*, *Justi&Cia*–, en la que Miguel Gomes es sin duda el mayor experto: su cortometraje *Redemption* (Miguel Gomes, 2013) representa la faceta más mundana –y por lo tanto mediocre, ordinaria– de cuatro grandes líderes políticos europeos, mientras que el episodio ‘Os Homens de Pau Feito’ de *As Mil e Uma Noites* imagina las negociaciones entre los políticos portugueses y los representantes de la Troika como una reunión de enfermos de priapismo. Faltan todavía, como se ha dicho al principio de esta sección, películas que den rostro al capital transnacional, como intenta *La punta del iceberg*, y sobre todo a las élites que han instrumentalizando la recesión para desarrollar lo que David Harvey ha calificado como un proyecto de clase (2007).

5. ESPACIOS DE LA AUSTERIDAD

La burbuja inmobiliaria nos ha dejado un paisaje de construcciones inanes e inertes, sin uso ni usuarios, que muchas veces se han quedado sin terminar. Se trata de espacios a medio camino entre el medio natural y el medio construido que podrían ser considerados como una perniciosa traslación ibérica del concepto norteamericano de paisaje intermedio (Marx 1964, Rowe 1991, Lerup 2001). Son los terrenos abandonados sobre los que escribe Rafael Chirbes (2013: 15) o que fotografía Julia Schulz-Dornburg (2012), que se concentran sobre todo en lo que Méndez, Abad y Echaves han llamado “territorios del ladrillo”: el litoral mediterráneo, la periferia madrileña y las islas Baleares y Canarias (2015: 124).

El cine de la austeridad también se ha fijado en estos espacios, que ha convertido en el icono de la recesión: las obras paralizadas de *Cinco metros cuadrados*, *Edificio España*, *Somos gente honrada* y *Os fenómenos*, así como los entornos suburbanos deshabitados de *Berserker*, son un signifiante abierto en el que el público identifica rápidamente los excesos y carencias del modelo productivo que colapsó tras el estallido de la burbuja crediticia e inmobiliaria. La visión fugaz de construcciones inacabadas –*Los chicos del*

puerto, *El olivo*— o interiores desaliñados —el cementerio de *Ayer no termina nunca*, el bar familiar de *El olivo*— transmite una sensación ominosa, casi obscena, de incomodidad. Sentir, como espectadores, que esos espacios no deberían estar así, en proceso de desmaterialización, equivale a pensar, como ciudadanos, en todo lo que no debería haber ocurrido en estos años: endeudamiento, corrupción, cierre de empresas, despidos, desahucios, políticas de austeridad, etc.

Podría decirse que el sector inmobiliario ha metido demasiados elefantes blancos en una misma habitación, que ahora algunas películas intentan ventilar. *País de todo a 100*, por ejemplo, propone una ruta turística por los territorios del ladrillo —de Madrid a Barcelona atravesando el valle del Ebro y siguiendo después hacia el sur, por el litoral mediterráneo, hasta Andalucía— a través de un dispositivo mitad observacional y mitad ficcional, similar al de la Trilogía de Robinson de Patrick Keiller —*London, Robinson in Space* y *Robinson in Ruins* (1994, 1997, 2010). El resultado, pese a su estética descuidada, encierra una crítica bastante lúcida de la agenda política de la recesión, que no parece estar interesada, según el discurso de la película, en evitar la destrucción del territorio ni del espacio público. El modelo económico que llevó a esta situación en la Península Ibérica sigue vigente en Cabo Verde, como revela la presencia en *A Cidade e as Trocas* de ese icono espectral que no se detiene ante fronteras físicas ni culturales: el esqueleto de hormigón, la zona cero de la especulación inmobiliaria.

El agotamiento del ciclo inmobiliario ibérico ha despertado un cierto interés por un retorno a la industria en determinados discursos políticos, académicos o periodísticos (Méndez/Abad/Echaves 2015: 283) que puede explicar la aparición recurrente de espacios industriales —la mayoría abandonados, pero algunos todavía en funcionamiento— en algunos documentales filmados en áreas de tradición obrera: el valle portugués del Río Ave —*Vidros Partidos, Revolução Industrial*—, las cuencas mineras asturianas —*Remine. El último movimiento obrero*—, las ciudades portuarias vascas —*Pasaia Bitartean* (Irati Gorostidi, 2016)— o las últimas colonias obreras barcelonesas —*[NO-RES] vida i mort d'un espai en tres actes*—, a las que también podríamos sumar, si ampliamos este inventario a la ficción, el entorno fabril de la Ría de Vigo —*Las altas presiones*—. Estos paisajes post-industriales se representan con un tono melancólico que delata la posición de los cineastas con respecto a estos espacios, conscientes, por una parte, de su actual obsolescencia, pero también nostálgicos de los deseos de progreso social y material que representaban en su origen. Este regreso a un imaginario que nunca llegó a cumplir sus expectativas supone una reacción ante la involución social provocada por la recesión, en un intento de importar desde el pasado esa confianza del presente en sí mismo que, según Bauman, supone la base del concepto de progreso histórico (2002: 141).

Muchos espacios exteriores del cine de la austeridad, como estos paisajes intermedios y post-industriales, pueden ser interpretados en clave macroeconómica, pero los espacios interiores, en cambio, reflejan más bien la experiencia subjetiva de la recesión. Las viviendas, por ejemplo, suelen ser espacios de encierro o de condena, limbos en donde los personajes, demasiado pobres como para salir y gastar dinero, rara vez se sienten a gusto — *Entre os Dedos*, *Biutiful*, *Magical Girl*, *Más allá de la noche*. Este

encierro revela el aislamiento en el que se encuentran muchas personas: “la gente está pasando el dolor dentro de las paredes”, dice una de las entrevistadas en *La Granja del Pas*, “y no sale a pedir ayuda”. Frente a esta dinámica, muchas películas sacan a los personajes de sus prisiones domésticas para llevarlos al encuentro de quien les pueda ayudar, ya sean amigos, familiares, vecinos o compañeros de lucha –*A Espada e a Rosa*, *Tabu*, *Os Gatos não Têm Vertigens*, *As Mil e Uma Noites*, *Rampa*, *La Granja del Pas*, *Año cero*, *Techo y comida*, *El olivo* o *Cerca de tu casa*.

Otros personajes, sin embargo, están tan ensimismados que cualquier hipotética salida está siempre mediada por la tecnología digital: son personajes que encuentran consuelo o distracción en las redes sociales –*La herida*, *Hermosa juventud*– o que no parecen capaces de ver más allá de sus proyectos personales –*Mapa*, *Mi loco Erasmus*, *10.000 Km*, *Berserker*. Por este motivo, muchos directores han encontrado en la fusión de la pantalla de cine, del ordenador y del teléfono móvil la figura de estilo más apropiada para describir estos paisajes virtuales: un nuevo *aleph* que, siguiendo con la terminología borgiana, subyuga la atención de los personajes como un peligroso *zahir*. Estas pantallas en red, como las llaman Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2007: 314), deben ser consideradas también como heterotopías, puesto que son emplazamientos que pueden estar en cualquier lugar geográfico y estar simultáneamente en relación con todos los demás emplazamientos, como argumentaba Michel Foucault (1984).

Otra heterotopía recurrente serían los lugares de trabajo ligados al capital transnacional, como las sedes corporativas que aparecen en *La chispa de la vida*, *La punta del iceberg* y *El olivo*, en donde el mal parece haberse escondido en la ilusión de transparencia que crean oficinas y edificios acristalados. El público puede establecer la ubicación exacta de algunas de estos espacios –la oficina de *La chispa de la vida*, por ejemplo, está ubicada en la Torre Cepsa de Madrid– pero su presencia en pantalla alude más bien al carácter extraterritorial del capital contemporáneo. Del mismo modo, el humilde barco de pesca que aparece en *Murieron por encima de sus posibilidades* oculta en su interior otra heterotopía tardocapitalista: un palacio sumergido en el que los poderosos siguen celebrando una gran fiesta eterna a espaldas de la sociedad, protegidos por lo que en la película se identifica como Efecto Alhambra, un concepto que Marta Álvarez comenta con más detalle en otro artículo de este mismo dossier.

El navío de *A Espada e a Rosa* –una carabela del siglo xv– admite a su vez otra lectura como refugio para que los personajes rompan con sus vidas pasadas. Este tipo de espacios de liberación permite a los personajes dejar atrás sus problemas y jugar a ser otros –*Terrados*, *Madrid Above the Moon*– o bien volver a creer en sí mismos con el apoyo de la comunidad –*La Granja del Pas*–. Este es también el sentido que adquieren las plazas en la producción documental asociada con el Movimiento 15M. Esas plazas constituyen uno de los iconos de este periodo: son espacios liberados y liberadores que, por un momento, permitieron soñar con una transformación integral de la sociedad. Ese sueño, por ahora, todavía sigue pendiente, pero al menos existe a través de sus representaciones: imágenes de calles y plazas abarrotadas de gente concienciada e ilusionada que han introducido un atisbo de esperanza en el imaginario depresivo de la recesión.

6. CONCLUSIONES

El cine de la austeridad se ha caracterizado por mostrar primero, entre los años 2007 y 2011, distintas premoniciones alegóricas de la recesión; y después, a partir de 2011, una galería de relatos protagonizados por personajes desempleados, precarizados, migrantes y desahuciados en los que rara vez aparecen los responsables directos o indirectos de su infortunio. Estos personajes se encuentran en muchos casos atrapados en viviendas cercadas por ruinas del presente o del pasado, reducidos a un estado de pasividad no deseada que puede llevar a la autoflagelación, que sería, según Boaventura de Sousa Santos, la mala conciencia ante esa pasividad, sobre todo cuando viene impuesta (2014: 15). Las únicas fuerzas capaces de desbloquear su parálisis parecen ser la violencia —*El mundo es nuestro, Magical Girl, Murieron por encima de sus posibilidades*, etc.— o el activismo político-social —*Ó Marquês, Anda Cá Abaixo Outra Vez!, Remine. El último movimiento obrero, La Granja del Pas*, etc.— que a veces aparecen representadas en una misma película —*As Mil e Uma Noites*—.

Muchas de las obras que conforman el cine de la austeridad buscan en el pasado algún tipo de asidero que les permita interpretar el presente, ya sea a través de discursos que insisten en el exceso de diagnóstico, como ocurre en varios títulos portugueses, o bien mediante el enroque en los tópicos de la tradición carpetovetónica —de la picaresca a la astracanada— en ciertas producciones españolas. La innovación, el futuro, pasa por el cine digital, realizado muchas veces sin grandes medios, pero que ha demostrado tener una mayor inventiva y lucidez para retratar la recesión. La alegoría, por último, se ha convertido en la figura retórica dominante en un momento en el que las percepciones y sensaciones individuales pesan mucho más que cualquier afirmación o certeza colectiva. Por este motivo, el cine de la austeridad muestra un mosaico atomizado de las sociedades ibéricas, a la espera de que el viento cambie de dirección.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bauman, Zygmunt (2002): *Modernidad líquida*. Buenos Aires/Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Zygmunt/Bordoní, Carlo (2014): *State of Crisis*. Cambridge: Polity Press.
- Chirbes, Rafael (2013): *En la orilla*. Barcelona: Anagrama.
- Cobo-Durán, Sergio/Fernández Pichel, Samuel Neftalí/Hermida, Alberto (2016): *Imágenes resistentes. Temáticas, narrativas y estéticas del Otro Cine Español*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla.
- Foucault, Michel (1984): “Des espaces autres”. En: *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, pp. 46-49.
- García Cabeza, Débora/Gómez Viñas, Xan (2014): “Me gustaría seguir haciendo películas como *Gente en sitios*, pero se me ha acabado el cupo de favores. Entrevista con Juan Cavestany”. En: *A Cuarta Pared*, 19, <<http://www.acuartapared.com/entrevista-juan-cavestany/>> (08.02.2017).
- George, Susan (2010): *Sus crisis, nuestras soluciones*. Barcelona: Icaria-Intermón Oxfam.

- Harvey, David (2007): *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal
- (2012): *El enigma del capital y las crisis del capitalismo*. Madrid: Akal.
- Junkerjürgen, Ralf (2015): “El círculo virtuoso de la crisis. Jóvenes directores españoles sobre su situación actual. Una entrevista con Mar Coll, Alejandro Alvarado, Concha Barquero, Daniel Castro y Rodrigo Sorogoyen”. En: *Iberic@l, Revue D’Études Ibériques et Ibéro-américaines*, 8, pp. 217-225.
- Koselleck, Reinhart (2002): *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*. Stanford: Stanford University Press.
- Lazzarato, Maurizio (2012): *The Making of the Indebted Man*. Cambridge: Semiotexte/MIT Press.
- Leone, Carlos (2016): *Crise e Crises em Portugal*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Lerup, Lars (2000): *After the City*. Cambridge: MIT Press.
- Marx, Leo (1964): *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford University Press.
- Méndez, Ricardo/Abad, Luis D./Echaves, Carlos (2015): *Atlas de la crisis. Impactos socio-económicos y territorios vulnerables en España*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Observatorio Metropolitano (2011): *La crisis que viene. Algunas notas para afrontar esta década*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Otero, Miqui/De Fez, Desirée (2015): “Manifiesto Cine Low Cost”. En: <<http://cine-low-cost.tumblr.com/>> (08.02.2017).
- Romero Suárez, Brais (2015): “Lowcost, crisis y cine en España”. En: *A Cuarta Pared*, 27. En: <<http://www.acuartapared.com/low-cost-crise-e-cinema-en-espana/>> (08.02.2017).
- Romero Suárez, Brais (2016): “Carlo Padial: He hecho *Taller Capuchoc* con lo que tenía en ese momento porque no pienso permitir que me paren”. En: *A Cuarta Pared*, 29. En: <<http://www.acuartapared.com/carlo-padial-1/>> (08.02.2017).
- Rowe, Peter G. (1991): *Making a Middle Landscape*. Cambridge: The MIT Press.
- Schulz-Dornburg, Julia (2012): *Ruinas modernas. Una topografía del lucro*. Barcelona: Àmbit Serveis Editorials.
- Lipovetsky, Gilles/Serroy, Jean (2009): *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Sousa, Boaventura de Santos (2014): *Portugal: Ensaio contra a Autoflagelação*. São Paulo: Cor-tez Editora.
- Stavrakakis, Yannis (2013): “Debt Society: Greece and the Future of Post-Democracy”. En: *Radical Philosophy. Philosophical Journal of the Independent Left*, 181, pp. 33-38.

FILMOGRAFÍA

- [NO-RES] *vida i mort d'un espai en tres actes*. España: 2011. Duración: 86 minutos. Dirección: Xavier Artigas.
- 10.000 Km*. España: 2014. Duración: 99 minutos. Dirección: Carlos Marques-Marcet.
- A Cidade e as Trocas*. Portugal: 2014. Duración: 139 minutos. Dirección: Luísa Homem y Pedro Pinho.
- A Cidade Onde Envelheço*. Brasil/Portugal: 2016. Duración: 99 minutos. Dirección: Marília Rocha.
- A Espada e a Rosa*. Portugal/Francia: 2010. Duración: 142 minutos. Dirección: João Nicolau.
- A puerta fría*. España: 2012. Duración: 76 minutos. Dirección: Xavi Puebla.
- A Última Vez Que Vi Macau*. Portugal: 2012. Duración: 82 minutos. Dirección: João Rui Guerra da Mata y João Pedro Rodrigues.

- Año cero*. España: 2015. Duración: 83 minutos. Dirección: Mario Jara.
- As Mil e Uma Noites*. Portugal/Francia/Alemania/Suiza: 2015. Duración: 381 minutos. Dirección: Miguel Gomes.
- Ayer no termina nunca*. España: 2013. Duración: 108 minutos. Dirección: Isabel Coixet.
- B*. España: 2015. Duración: 80 minutos. Dirección: David Ilundain.
- Berserker*. España: 2015. Duración: 100 minutos. Dirección: Pablo Hernando.
- Biutiful*. México/España: 2010. Duración: 148 minutos. Dirección: Alejandro González Iñárritu.
- Cavalo Dinheiro*. Portugal: 2014. Duración: 103 minutos. Dirección: Pedro Costa.
- Cerca de tu casa*. España: 2016. Duración: 93 minutos. Dirección: Eduard Cortés.
- Cien años de perdón*. España/Argentina/Francia: 2016. Duración: 96 minutos. Dirección: Daniel Calparsovo.
- Cinco metros cuadrados*. España: 2011. Duración: 86 minutos. Dirección: Max Lemcke.
- Concursante*. España: 2007. Duración: 84 minutos. Dirección: Rodrigo Cortés.
- Crematorio*. España: 2011. Duración: 397 minutos. Dirección: Jorge Sánchez Cabezudo.
- E Agora? Lembra-me*. Portugal/España: 2013. Duración: 164 minutos. Dirección: Joaquim Pinto.
- Edificio España*. España: 2012. Duración: 94 minutos. Dirección: Víctor Moreno.
- El desconocido*. España: 2015. Duración: 102 minutos. Dirección: Dani de la Torre.
- El futuro*. España: 2013. Duración: 63 minutos. Dirección: Luis López Carrasco.
- El hombre de las mil caras*. España: 2016. Duración: 123 minutos. Dirección: Alberto Rodríguez.
- El mundo es nuestro*. España: 2012. Duración: 83 minutos. Dirección: Alfonso Sánchez.
- El olivo*. España: 2016. Duración: 100 minutos. Dirección: Icíar Bollaín.
- El triste olor de la carne*. España: 2013. Duración: 87 minutos. Dirección: Cristóbal Arteaga.
- En tierra extraña*. España: 2014. Duración: 72 minutos. Dirección: Icíar Bollaín.
- Entre os Dedos*. Portugal/Brasil: 2008. Duración: 100 minutos. Dirección: Tiago Guedes y Frederico Serra.
- Europe She Loves*. Suiza/Alemania: 2016. Duración: 100 minutos. Dirección: Jann Gassmann.
- Gebo et l'ombre*. Francia/Portugal: 2012. Duración: 95 minutos. Dirección: Manoel de Oliveira.
- Gente en sitios*. España: 2013. Duración: 79 minutos. Dirección: Juan Cavestany.
- Hermosa juventud*. España/Francia: 2014. Duración: 103 minutos. Dirección: Jaime Rosales.
- Ilusión*. España: 2013. Duración: 65 minutos. Dirección: Daniel Castro.
- Informe general II: El nuevo rapto de Europa*. España: 2015. Duración: 122 minutos. Dirección: Pere Portabella.
- Ingen ko på isen (No Cow on the Ice)*. Suecia: 2015. Duración: 65 minutos. Dirección: Eloy Domínguez Serén.
- Justi&Cia*. España: 2014. Duración: 80 minutos. Dirección: Ignacio Estaregui.
- Las brujas de Zugarramurdi*. España/Francia: 2013. Duración: 112 minutos. Dirección: Álex de la Iglesia.
- La cage dorée*. Francia: 2013. Duración: 90 minutos. Dirección: Rubén Alves.
- La chispa de la vida*. España/Francia/Estados Unidos: 2011. Duración: 94 minutos. Dirección: Álex de la Iglesia.
- La Granja del Pas*. España: 2015. Duración: 80 minutos. Dirección: Silvia Munt.
- La herida*. España: 2013. Duración: 95 minutos. Dirección: Fernando Franco.
- La mano invisible*. España: 2016. Duración: 80 minutos. Dirección: David Macián.
- La punta del iceberg*. España: 2016. Duración: 91 minutos. Dirección: David Cánovas.

- Las altas presiones*. España: 2014. Duración: 85 minutos. Dirección: Ángel Santos.
- Las aventuras de Moriana*. España: 2015. Duración: 101 minutos. Dirección: David Perea y Luis Soravilla.
- London*. Reino Unido: 1994. Duración: 85 minutos. Dirección: Patrick Keiller.
- Los chicos del puerto*. España: 2013. Duración: 78 minutos. Dirección: Alberto Morais.
- Los exiliados románticos*. España: 2015. Duración: 70 minutos. Dirección: Jonás Trueba.
- Los ilusos*. España: 2013. Duración: 93 minutos. Dirección: Jonás Trueba.
- Los lunes al sol*. España/Francia/Italia: 2002. Duración: 113 minutos. Dirección: Fernando León de Aranoa.
- Madrid Above the Moon*. España: 2016. Duración: 92 minutos. Dirección: Miguel Santesmases.
- Magical Girl*. España/Francia: 2014. Duración: 127 minutos. Dirección: Carlos Vermut.
- Mapa*. España/India: 2012. Duración: 85 minutos. Dirección: Elías León Siminiani.
- Más allá de la noche*. España: 2014. Duración: 78 minutos. Dirección: Rafael Hernández de Dios.
- Mercado de futuros*. España: 2011. Duración: 110 minutos. Dirección: Mercedes Álvarez.
- Mi loco Erasmus*. España: 2012. Duración: 82 minutos. Dirección: Carlo Padial.
- Montanha*. Portugal/Francia: 2015. Duración: 90 minutos. Dirección: João Salaviza.
- Murieron por encima de sus posibilidades*. España: 2014. Duración: 98 minutos. Dirección: Isaki Lacuesta.
- Ó Marquês, Anda Cá Abaixo Outra Vez!* Portugal: 2013. Duración: 60 minutos. Dirección: João Viana.
- Os fenómenos*. España: 2014. Duración: 99 minutos. Dirección: Alfonso Zarauza.
- Os Gatos não Têm Vertigens*. Portugal: 2014. Duración: 124 minutos. Dirección: António Pedro Vasconcelos.
- País de todo a 100*. España: 2014. Duración: 95 minutos. Dirección: Pablo Llorca.
- Pasaia Bitartean*. España: 2016. Duración: 51 minutos. Dirección: Irati Gorostidi.
- Perdiendo el norte*. España: 2015. Duración: 102 minutos. Dirección: Nacho G. Velilla.
- Rabia*. México/España/Colombia: 2009. Duración: 89 minutos. Dirección: Sebastián Cordero.
- Rampa*. Portugal: 2015. Duración: 16 minutos. Dirección: Margarida Lucas.
- Redemption*. Portugal/Francia/Alemania/Italia: 2013. Duración: 26 minutos. Dirección: Miguel Gomes.
- Remine. El último movimiento obrero*. España: 2014. Duración: 102 minutos. Dirección: Marcos M. Merino.
- Revolução Industrial*. Portugal: 2014. Duración: 73 minutos. Dirección: Tiago Hespanha y Frederico Lopo.
- Robinson in Space*. Reino Unido: 1994. Duración: 82 minutos. Dirección: Patrick Keiller.
- Robinson in Ruins*. Reino Unido: 1994. Duración: 101 minutos. Dirección: Patrick Keiller.
- Ruínas*. Portugal: 2009. Duración: 60 minutos. Dirección: Manuel Mozos.
- Slightly Smaller Than Indiana/Um Poco Mais Pequeno Que o Indiana*. Portugal: 2006. Duración: 78 minutos. Dirección: Daniel Blaufuks.
- Somos gente honrada*. España: 2013. Duración: 85 minutos. Dirección: Alejandro Marzoa.
- Stockholm*. España: 2013. Duración: 90 minutos. Dirección: Rodrigo Sorogoyen.
- Tabu*. Portugal/Alemania/Brasil/Francia/España: 2012. Duración: 118 minutos. Dirección: Miguel Gomes.
- Techo y comida*. España: 2013. Duración: 93 minutos. Dirección: Juan Miguel del Castillo.
- Terrados*. España: 2011. Duración: 76 minutos. Dirección: Demian Sabini.
- Torrente 4. Lethal Crisis*. España: 2011. Duración: 93 minutos. Dirección: Santiago Segura.

Vente a Alemania, Pepe. España: 1971. Duración: 95 minutos. Dirección: Pedro Lazaga.
Victoria. Alemania: 2015. Duración: 148 minutos. Dirección: Sebastian Schipper.
Vidaextra. España: 2013. Duración: 96 minutos. Dirección: Ramiro Ledo.
Vida Activa. Portugal: 2014. Duración: 92 minutos. Dirección: Susana Nobre.
Vidros Partidos. Portugal: 2012. Duración: 35 minutos. Dirección: Víctor Erice.

Fecha de recepción: 02.05.2017

Fecha de aceptación: 29.09.2017

| Iván VillarMEA Álvarez es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza y trabaja actualmente como investigador postdoctoral para la Universidade de Santiago de Compostela. Sus principales temas de investigación son la representación del espacio en el cine y el cine contemporáneo portugués, sobre los que ha publicado la monografía *Documenting Cityscapes. Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film* (2015) y el volumen colectivo *Jugar con la memoria. El cine portugués en el siglo XXI* (2014), coeditado con Horacio Muñoz Fernández. Su investigación actual se centra en el cine de la austeridad, dentro del proyecto titulado “Paisajes de la crisis. Representaciones de la Gran Recesión en el Cine Español y Portugués (2008-2018)”.

Plaza y habitación: espacio e identidad en los cortometrajes sobre la crisis

Square and Room: Space and Identity in the Short Films about the Crisis

RALF JUNKERJÜRGEN
Universität Regensburg, Alemania
Ralf.junkerjuergen@ur.de

| Abstract: The article investigates the tension between private and public space that informs the dramatic and spatial structures of Spanish short films about the crisis. The plots of these films are often one-way passages from the inside to the outside that admit no turning back. Attempts to return to the abandoned private spaces fail and reveal that these spaces have changed. This transformation of private space symbolizes a crisis of identity that the films' characters have to confront. In some films the characters fail if they remain on the inside, while those who accept the challenge are linked to the outside as a public sphere. Thus, two identities are interwoven with two representations of space: the inside corresponds to traditional middle-class values like individualism and hedonism, while the outside represents collective and political attitudes. Therefore, these short films can be viewed as an epic of the development of political awareness.

Keywords: Short film; Crisis; Politicization; Spain.

| Resumen: El presente ensayo indaga la tensión entre espacio privado y público que constituye la estructura dramática y espacial de muchos cortometrajes españoles sobre la crisis. Las historias son a menudo pasajes unidireccionales desde dentro hacia afuera sin posibilidad de vuelta. Los intentos de volver al espacio privado fracasan y sugieren que este ha cambiado. Esta transformación simboliza una crisis de identidad que los personajes tienen que afrontar. Algunos de ellos fracasan si se aferran al interior, mientras que los que aceptan el reto dan el paso hacia el exterior como espacio público. Por eso dos identidades aparecen asociadas a la representación del espacio: los interiores se corresponden con valores burgueses como el individualismo y el hedonismo mientras que los exteriores representan actitudes colectivas y